

## MIRAR Y LEER: DE LA PINTURA A LA TIPOGRAFÍA

DANIELE BARBIERI

La lectura produce un movimiento rítmico.<sup>1</sup> La secuencia de símbolos gráficos impresa sobre el papel induce al ojo a recorrerlo según una dirección y reglas de continuidad. Todavía a espaldas de la relación entre la palabra escrita y los sonidos correspondientes, la secuencialidad de la escritura es marcada por el recurrir de las conclusiones de línea, por el recurrir de los principios y de los finales de párrafo, por el recurrir de las señales de puntuación, de los espacios blancos entre las palabras, de las mismas letras, de los mismos formantes gráficos de letras diferentes. Esta *multiplicidad rítmica* se anima posteriormente cuando estas formas toman un sentido sonoro: y pueden tomarlo en mayor o menor medida según sea la intensidad del sonido que resuene en nosotros.

Cuando a continuación las formas gráficas adquieren también un sentido discursivo o narrativo, otros ritmos aún se añaden, y el mundo allí descripto aparece controlado por una puesta en secuencia, por un principio del antes y del después, y por la escansión del desarrollo de los pensamientos que constituyen el discurso o el relato.

Esta marcha secuencial y rítmica tiene aspectos comunes con la secuencia de la música. Independientemente del discurso de una específica pieza musical, podemos reconocer su estilo, su época, su procedencia, por la combinación de las *repeticiones melódicas, armónicas y tímbricas*, e incluso específicamente rítmicas. Con esta combinación de repeticiones podemos encontrarnos en sintonía o no encontrarnos. No piensen en la música cultivada: ¡piensen en la música popular, en la música bailable!

Se reconoce inmediatamente la música y el ritmo familiar, incluso esa música menos familiar pero agradable, y aquella que no se soporta realmente y que encontramos irritante o aburrida. Aun antes de pedir una comprensión intelectual —y solamente una determinada música lo demanda en verdad—, la música pide *ponerse en sintonía*, hundirse en su sistema de repeticiones, ser sentida.

La palabra también demanda, aun si es en menor medida; y la palabra escrita no hace excepción. Un mal orador puede volver insoportable la exposición de una serie de ideas interesantes. Un mal escritor es un escritor que no nos permite sintonizarnos con su discurso, y nos aparece aburrido incluso cuando expone ideas de gran valor. La secuencialidad de la escritura estimula así este mecanismo de inmersión en su marcha, esta identificación básica en el sustrato del discurso, este reconocerse como miembros del mismo fluir. Leer un texto en una lengua que no es la suya no es más difícil solamente porque las palabras y las construcciones verbales son menos familiares: se trata también del ritmo y de la posibilidad de entrar en el flujo de las palabras; es la posibilidad, por lo tanto, de reconocernos en el mismo respirar.

El *mirar* no produce un movimiento rítmico. Cuando se mira no se mira nunca algo no organizado —que esté organizado por la naturaleza, o por la intención comunicativa del hombre. Pero esta organización es siempre parcial y, sobre todo, no goza de una escansión secuencial preordenada. Cuando se mira, la vista percibe antes todo el conjunto y sus líneas principales y a continuación se dirige hacia las formas más pregnantes, estas formas, es decir, formas en las cuales se puede suponer que se concentra la principal cantidad de información para nuestros intereses del momento. Por eso las caras atraen la atención más que el resto del cuerpo y las cosas que están más cercanas más que las alejadas, o las más definidas son percibidas más que las menos definidas.

Un buen pintor está en condiciones de prever y conducir la mirada, al menos en parte, del observador de sus obras, al menos la primera vez. Pero un buen pintor puede también jugar sobre lo indecible y colocar las figuras en primer plano o hacia los márgenes de la imagen, dejando los rostros en la sombra, volviendo más vivo el fondo. La incertidumbre sobre el curso de la visión puede ser parte de la estrategia misma del discurso visual. Y cada visión siguiente escapa a cualquier principio de previsión: en la medida en que el lector-espectador ya conoce el conjunto, ¿quién puede decir adónde se dirigirá su mirada? ¿Quién puede decir lo que, ahora, puede ser para él el detalle presumiblemente más cargado de nuevas informaciones?

Por esto, cuando leemos respiramos, pero *cundo miramos* es como si *retuviésemos la respiración*, o como si jadeáramos irregularmente.<sup>2</sup> Podemos reconocer formas familiares, y esto nos reconforta y nos hace sentir más en casa, pero no hay allí una marcha rítmica global a la cual poder acordarse, con la cual poder *encontrarse en sintonía*, como en el caso de la palabra. Con todo y esto, buscamos esta marcha, este recorrido.

Debemos distinguir ahora el mirar *natural*, que se dirige hacia las formas autónomas del mundo, del mirar de *la comunicación visual*, que se dirige a los artefactos comunicativos como dibujos, gráficos, pinturas, esculturas, arquitecturas, fotografías... La diferencia crucial entre los dos es que en la comunicación visual buscamos un discurso, mientras que en el mirar natural obviamente no lo buscamos, en la medida en que lo que miramos no es el producto de una acción comunicativa.

Cuando miramos una pintura, por ejemplo, no nos limitamos a pretender comprender lo que representa. Una pintura es, en muchas ocasiones, una descripción de la realidad y, como descripción, selecciona aspectos y omite otros, vuelve enfáticas algunas relaciones y deja otras en segundo plano. Si analizamos el recorrido de la interpretación de una comunicación visual, nos daremos cuenta de que, frente a una neta diferencia inicial en relación con la interpretación de una comunicación verbal, a la larga los dos procesos se parecen más y más mientras su nivel de abstracción aumenta y en este proceso los dos recorridos se vuelven difíciles de distinguir.

Creo que la comunicación visual ha nacido teniendo el soporte de la palabra y que se ha emancipado progresivamente pero nunca enteramente. Las pinturas rupestres del paleolítico no eran *cuadros*, o sea, figuraciones comunicativamente autónomas. Presumiblemente, más bien eran *soportes visuales al relato oral o a la ceremonia religiosa propiciatoria*. La misma situación de fruición debía permitir trazar las fronteras entre situaciones representadas sobre el mismo espacio, que también se intersecaban. La convención de la *cornisa* o del *marco*, que solicita en cualquier caso un soporte plano —como una pared construida—, permite aislar de los otros los elementos que pertenecen al mismo discurso y constituye una condición para que la imagen visual se vuelva discursivamente autónoma.

Así pues, el mirar de la comunicación visual es un mirar descendiente de la palabra oral y esta relación, remota, permite culturalmente acercarse a una serie de fáciles aproximaciones y combinaciones entre imágenes y palabras o, más genéricamente, entre *mirar y leer*.

Empezamos así desde el puro *mirar*, y tomamos como ejemplo una pintura famosa.<sup>3</sup> Seguramente no se puede empezar a observar *Las Meninas* de Velásquez como si fuera una pintura abstracta: lo primero que nuestra mirada ciertamente hace es en efecto pretender descifrar el espacio representado como si fuera un espacio real y hacerse una idea de las figuras y de las relaciones espaciales entre ellas. Para hacer esto, inevitablemente el ojo del espectador recorre las figuras en dirección de sus caras y rostros, que es la zona más caracterizante —la que contiene habitualmente la principal cantidad de información, para nosotros—, y solamente después el ojo recorre las relaciones con el espacio circundante.

Una vez aclarada a grandes líneas la situación espacial, se pasará a pretender comprender lo que esta pintura representa. Solamente en este punto, por lo tanto, será posible ponerse el problema de por qué hay un pintor en escena, qué tipo de infor-

mación social y cultural existe entre las distintas personas representadas, por qué hay un espejo en el fondo de la sala o quiénes son las personas reflejadas en el espejo del fondo de la sala. Y solamente después de que se haya observado la presencia del espejo nos podremos dar cuenta de que las personas reflejadas se encuentran, *grosso modo*, en la misma posición espacial del espectador de la pintura, hacia la cual todas las demás figuras retratadas dirigen su mirada; para lo cual resulta ahora posible comprender que lo que estamos viendo no es simplemente un retrato de grupo, en el cual las personas observan quién los retrata porque están posando, sino más bien que se trata de la representación de una situación en la cual es el que está de la parte del espectador el que es retratado, mientras que las personas dentro de la pintura asisten al acontecimiento de la producción del retrato.

No antes de esta fase el recorrido interpretativo empezará quizá a poner en juego otros elementos, considerando también la dimensión planar, es decir, *plástica*, de la imagen, la distribución de las formas en el plano de la tela, independientemente de lo que representan. Nos podremos, pues, dar cuenta de que, por ejemplo, de las líneas implícitas establecidas a partir de las cabezas de los grupos de figuras corresponden a la línea real de la espalda del perro; o de la *rima visual* entre la parte posterior de la gran tela a la izquierda y la puerta abierta sobre el fondo, al centro. Y así, seguidamente, darnos cuenta de que a través de estos aspectos será posible reconsiderar el sentido de las relaciones entre las figuras no solamente en relación con su posición recíproca en el espacio representado, sino incluso en el plano mismo de la pintura.

El recorrido de la interpretación está muy lejos aún de agotarse aquí: como se ve, se trata de un *recorrido* que tiene muchos y amplios grados de libertad, pero también de pasos obligados. Este recorrido no tiene en su base el ritmo de la respiración, sino más bien el paso más irregular del *teatro* o de la *música*, en los cuales los momentos más lentos y los momentos más intensos se suceden sin que se pueda conocer anticipadamente su orden. Allí, el espectador no sabe de hecho lo que se producirá; no puede saber con certeza lo que está descubriendo a partir de las nuevas observaciones basadas en sus anteriores hipótesis. Lo que le falta a esta fruición es un *ritmo regular* de fondo, pero la sucesión de los descubrimientos cognoscitivos impone inevitablemente a su vez un ritmo, que podrá ahora ser *jadeado*, ahora *suspendido*.

Encontramos una situación no especialmente diferente cuando, desde el mirar puro y simple, pasamos a *un mirar combinado con el leer*, como pasa en el cartel o afiche. Seguramente la comunicación visual establecida por Erberto Carboni en su famoso cartel para Barilla, de 1952, propone un recorrido cognoscitivo más breve que la solicitud del cuadro de Velázquez. En general, en efecto, es realmente la modalidad de una fruición establecida por el lenguaje específico lo que nos hace preferir una larga y repetida observación de las pinturas y una *mirada fugaz* a los carteles publicitarios.

El cartel de Carboni contiene zonas o áreas para *leer*, dentro de un contexto que es sustancialmente para *mirar*. La mirada del espectador es presumiblemente afectada sobre todo por las grandes figuras en blanco de los cubiertos, por las siluetas amarillas de la pasta que flotan en alto y por el logotipo Barilla en la parte baja (figura 1). Pero todo ello adquiere un sentido más preciso solamente después de que la mirada haya llegado a leer el eslogan colocado en lo alto de la imagen: “la pasta del buon appetito”. La posición del eslogan le confiere un papel de *apertura* del discurso, que siguiendo la lógica de la lectura se establece lógicamente como una secuencia, la cual se abre con el eslogan, prosigue con la imagen de los cubiertos y de la pasta, y luego con el logotipo Barilla, que responde a la cuestión implícita establecida por el eslogan y la imagen, concluyendo con la didascalia “casa fundada a Parma nel 1877 per la produzione di paste alimentari”.



Figura 1. Erberto Carboni, cartel para Barilla, 1952.

Este recorrido lógico, casi *narrativo*, que sigue la línea de la lectura, está no obstante en contraste con el recorrido seguido por el intérprete, que *en primer lugar* ve la imagen y el logotipo y *a continuación* ve el eslogan y la didascalia. Para poder leer, es así necesario mirar; para poder conquistar la marcha regular de la respiración es necesario *recorrer la imagen con la marcha irregular del teatro*.

Con todo, el recorrido interpretativo no concluye aquí. Lo que permanece, al final, en la conciencia del espectador, es la asociación entre la imagen amarilla blanca y azul y la marca Barilla, y así el mensaje visual crucial es simplemente “pasta Barilla”. El recorrido de lectura caracterizó seguramente este mensaje, pero a fin de cuentas este proceso de *leer basado en un mirar* termina nuevamente por ser funcional al mirar.

Las otras veces en las cuales el cartel de Carboni esté bajo los ojos no leeremos más ni el eslogan ni la didascalia, pero nuestra mirada viajará brevemente sobre estos ob-

jetos apetitosos y festivos errantes en el aire, contra el fondo sólido y vagamente *déco* que representa los símbolos de la actividad que le otorga sentido, el comer, envuelto en el color del papel de alimentos. Esta pasta es ahora la pasta del buen apetito, aunque no leemos ya el eslogan, y es Barilla aunque ignoremos la didascalia. El leer ha producido un *mejor mirar*, pero es el producto del mirar lo que recordamos.

En las historietas asistimos al fenómeno opuesto. En la idea misma de una narración por imágenes está implícita la *secuencialidad del leer* —o del hablar, narrando con la voz—, y a esta secuencialidad se finaliza también la no-secuencialidad del mirar que caracteriza el enfoque global hacia las páginas del cómic, y sobre todo en relación con las viñetas individuales.

En otras palabras, la página de las historietas está sujeta a un doble mirar: hay en primer lugar una mirada global, de orientación, no diferente de la que tenemos frente a una ilustración o a una pintura o a un cartel. A continuación, sin embargo, la atención se orienta hacia la posición inicial, arriba y a la izquierda, y procede, en el sentido clásico de la lectura, hacia la derecha y hacia abajo. De nuevo, sin embargo, al explorar las viñetas individuales, nos encontramos absortos en un mirar y, en consecuencia, en un recorrer la imagen, no según la norma reconocida y previa sino de acuerdo con las sugerencias perceptivas de la imagen misma.

Estamos, pues, frente a un *leer*. Pero el hecho de tener en su base un mirar vuelve *más agitada e incierta la respiración*. En vez de una secuencia homogénea de palabras en su conjunto, que la mirada recorre de una manera tendencialmente uniforme, aquí estamos en presencia de bloques visuales —las viñetas y las páginas— que construyen cada uno su propia *duración*. La banda dibujada, por lo tanto, con relación a la novela, por ejemplo, posee una mayor posibilidad de construir *efectos rítmicos*: basados en la gradación de la duración visual de las imágenes individuales.

La lectura del tebeo establece así, a través de su componente del mirar, una *respiración básica irregular*, en sí misma potencialmente más ansiógena que la de la escritura hecha con palabras.

Con todo, incluso en la escritura de palabras, el componente del mirar está muy a menudo presente e influyente, con modalidades no demasiado diferentes de las que reconocemos en el tebeo.

Tomamos, por ejemplo, la *escritura a mano*; no la normalizada de los monjes de la Edad Media, que anuncia la prensa, sino esa de nuestras notas, de nuestras cartas personales que quizá a veces aún trazamos con la pluma, o la escritura de las recetas del médico. Un aspecto característico de la escritura a mano es su expresividad. Podríamos llegar sensatamente a decir que las variaciones personales y del momento que las palabras sufren con relación a una norma ideal cuando se trazan rápidamente con la mano son el correspondiente gráfico de las *inflexiones de la voz* que vuelven único y específicamente expresivo el discurso de cada nosotros. No es que se pueda trazar una correspondencia cualquiera y directa entre un detalle de la inflexión vocal y un deta-

lle de la escritura de una persona; pero no dudamos en general que la escritura refleja signos y trazas de la personalidad y la emotividad del momento de forma análoga a como lo hacen las inflexiones de la voz.

La escritura manual comunica, pues, una parte de su contenido con modalidades visuales y no verbales. La alteración de la normalidad de la escritura tiene consecuencias sobre el acto del leer: a causa de su mayor expresividad y también a causa de una menor legibilidad, el ojo es “forzado” a mirar más bien que a leer las palabras individuales, en forma parecida a las viñetas del tebeo –aunque en menor medida–. Aquí también, por lo tanto, el ritmo de base se encuentra *modulado*, vuelto menos regular por una componente comunicativa de carácter visual ligada al mirar y no al leer.

Observamos, por otra parte, que la modulación expresiva de la voz no produce el mismo efecto de irregularidad temporal. En las textualidades con un recorrido rígido –como la música, el cine o todo lo que está vinculado al habla–, el aumento de expresividad no modifica en sí mismo el ritmo, porque no influye sobre el tiempo de fruición. El texto se desliza independientemente de nuestro actuar interpretativo y si se vuelve más complejo no tenemos otra elección que aumentar nuestro nivel de atención o, si es ya al máximo, terminaremos por perder algo, esperando que no sea esencial para la comprensión global.

Lo que la normalización de la escritura produce –en la prensa, pero también y en primer lugar en la escritura normalizada de los amanuenses– es una neutralización del componente emotivo local, que repondría en juego un mirar, de modo que la palabra pueda, finalmente, simplemente *leerse*. A través de esta *neutralización*, al parecer un poco paradójica, la palabra escrita recupera la homogeneidad temporal del habla, permitiendo incluso, a un posible lector en voz alta, interpretar con sus entonaciones el texto verbal, a partir de su contenido semántico.

Por tanto y en relación con la palabra escrita a mano, la palabra normalizada a través de la prensa recupera en *legibilidad* lo que pierde en *expresividad*: puesto que si se trata en cualquier caso de palabra, la ganancia es habitualmente superior a la pérdida, ya que la fluidez del discurso es a su vez un componente expresivo que una insuficiente legibilidad penaliza. Además, en el curso del tiempo, la palabra escrita se adaptó en su menor expresividad con relación a la hablada, desarrollando formas apropiadas al contexto: por esto no se escribe como se habla. La palabra escrita, como resulta del estudio de su proceso evolutivo, no es la simple transcripción de la palabra hablada, sino una diferente forma de comunicación –aunque con muy fuertes relaciones con la palabra oral. La palabra escrita emplea expresiones diferentes y posee un ritmo diferente sin las entonaciones de la oral. Este ritmo –puesto que la gramática y la sintaxis son las mismas– se basa en el *ritmo tipográfico* dado en la *sucesión de palabra/espacio*, en la relación palabra/puntuación, línea/aparte, y en los párrafos y páginas –más allá de todas las convenciones que se impusieron a través de la prensa–.

La homogeneidad de la *font* y del *cuerpo* se hace necesaria porque su *neutralidad expresiva local* es necesaria. Pero la neutralidad expresiva local no implica la global. El font ideal para un texto verbal impreso es, pues, lo que en primera instancia corresponde al *tono expresivo*, al contenido –incluso contradiciendo a este contenido, si es esto lo que se quiere; o, en cualquier caso, estableciendo un tono expresivo sobre cuya base se efectuará la lectura– y, en segunda instancia, se neutraliza completamente, desapareciendo a los ojos del lector desde el punto de vista expresivo.

Las dos exigencias son bastante opuestas y la segunda es predominante en todos los textos que piden una atención alargada. La primera exigencia puede prevalecer en los textos breves, como los títulos, en los cuales la eficacia expresiva inmediata es más importante que la tutela de los aspectos rítmicos. Los títulos, en efecto, se *miran* quizá más de lo que se *leen*: se ve, por ejemplo, a través de la forma visual como se estructuran las páginas de los diarios, sobre todo en los titulares de los diarios.

La elección del font para una revista o una colección editorial favorece, pues, inevitablemente, la segunda exigencia, pero no puede olvidar enteramente la primera. La posición ideal, para la segunda exigencia, es la que permite al ritmo de la lectura extenderse naturalmente, neutralizando máximamente los componentes gráficos presentes. Por ejemplo, como cada buen diseñador gráfico sabe, los caracteres demasiado grandes o demasiado pequeños o en una fuente demasiado extraña y particular terminan por llamar a menudo la atención sobre ellos, las líneas demasiado largas piden que una parte de la atención sea empleada para encontrar la línea adecuada siguiente –y el *intervalo* para que la mirada pueda pasar desde el final de una línea al comienzo de la siguiente es demasiado largo para ser neutralizado, influyendo así sobre el ritmo–. Cada obstáculo a la *legibilidad visual* es un tropiezo al extenderse en relación con el ritmo natural; cada posible configuración que llame la atención sobre el *componente visual* (es decir, llame la atención sobre el *mirar* más bien que sobre el *leer*) la desvía del verbal: si, por ejemplo, se crean las alineaciones verticales en los espacios entre las palabras, aparecen sobre la página líneas blancas verticales que llaman la atención, puesto que son *formas salientes*; algo similar se genera si hay rimas visuales entre áreas diferentes de la página, etc.

El *mirar*, por lo tanto, en todos estos casos, termina por ser enemigo del *leer*. Cualquier cosa o elemento que pida ser mirado desvía la atención de la lectura, y disminuye su eficacia, introduciendo elementos espurios en relación con el significado de la pura secuencia de las palabras.

Una *página tipográfica* que pide ser mirada más que leída será, en general, una página que favorece la comunicación visual en relación con la verbal; en otras palabras, será una página de la cual es más autor el *tipógrafo* de lo que es el *escritor*. Esto es lo que se produce históricamente con la tipografía de Giovan Battista Bodoni en el siglo XVIII, *muy elegante e inmóvil*: observar que sus páginas piden ser miradas (además de ser leídas) significa destacar la importancia que, en la creación y la fruición de estas páginas, tenía el *componente visual* de la comunicación (figura 2).



## VITA NUOVA da DANTE

Nove fiате già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mete, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una

Figura 2. Giovan Battista Bodoni, página del *Manuale tipografico*, 1818.

En otras palabras, si en el curso de una lectura normalmente rítmica (la que en cualquier caso permiten incluso los caracteres de Bodoni) debemos detenernos de vez en cuando para admirar la elegancia de la página (y romper así el ritmo), entonces inevitablemente las significaciones emergentes de este proceso semiótico del mirar formarán parte de la significación global de la obra. Podría tratarse de un error, de un exceso de protagonismo por parte del tipógrafo. Pero el éxito de Bodoni en su tiempo nos obliga a excluir esta hipótesis. Bodoni había tenido éxito porque, según el sentir de su tiempo, su tipografía ennoblecía los textos verbales, dándoles la expresión gráfica que se merecían. Esto nos autoriza, pues, a pensar que estos textos se imprimían por Bodoni no solamente para ser leídos, sino sobre todo para ser *celebrados*: en cierto sentido, pues, Bodoni no simplemente *imprimía* los textos, sino que *los construía como monumentos*. En el monumento, la persona celebrada sigue siendo generalmente reconocible, pero no está presente personalmente; y lo que cuenta es su celebración.

Según esta perspectiva, la tipografía del siglo XVIII (que tiene en Bodoni y Firmin Didot su cumbre) sería entonces una tipografía que tiende a la *celebración monumental* más bien que a la simple transmisión del conocimiento. La *valorización* del texto resulta más importante que su simple *transmisión*, que puede parcialmente sacrificarse: obviamente, no se puede sacrificar enteramente porque el texto verbal debe seguir estando presente y, en consecuencia, ser legible. Se sacrifican solo algunos aspectos de su *fluidéz rítmica* a ventaja de los aspectos que permiten celebrarlo.

Será necesario un siglo para que la *cultura visual occidental* salga de este método de concebir la imagen. Solamente a través del impresionismo y sus consecuencias encontraremos el espíritu de una comunicación no glorificante, más tranquila y “popular”,

quizá más democrática. Y encontraremos incluso un *leer* que pueda prescindir de ser celebrado a través del *mirar*, permaneciendo de tal manera un simple leer, con toda la honradez de la lectura que ello implica.

*Revisión de la traducción italiana: Rocco Mangieri*

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el ritmo en la fruición textual, ver Barbieri (2004) (que hace referencia crucial a Meyer 1956).

<sup>2</sup> Esta idea se debe a Chappell-Bringhurst (1999).

<sup>3</sup> Un análisis más detallado de este recorrido interpretativo se encuentra en Barbieri (2005).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBIERI, D. (2004) *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano: Bompiani.

—— (2005) “Appunti per un’estetica del senso”. *Tempo fermo*, n. 4 (también on line a la direction [http://www.arteadesso.net/tempofermo/numeri/4/barbieri\\_tf\\_4.html](http://www.arteadesso.net/tempofermo/numeri/4/barbieri_tf_4.html)).

CHAPPELL, W., BRINGHURST, R. (1999<sup>2</sup>) *A Short History of the Printed Word*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers Inc.

MEYER, L.B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago & London: The University of Chicago Press.